
«Umbraculum»¹

Piermario Vescovo

1 Mi è capitato, per caso, di andare a leggere nel *Dizionario universale d'architettura e dizionario vitruviano* di Baldassare Orsini (1732-1810), edito a Perugia nel 1801, la voce *scena*:

Scena. Propriamente era una capanna, o tabernacolo fatto di frasche verdi, o dalla natura o dall'arte, per far ombra. *Scenopegia* furono dette le feste degli ebrei, nelle quali sotto simili tabernacoli di frondi rinnovavano la memoria di quel tempo in cui furon liberati dalla schiavitù degli egiziani. Onde da *scenopegia* è derivata la voce *scena*, che nei teatri è la parte ove si recita la favola.

Si tratta, sorprendentemente, di una citazione letterale di quanto si legge nelle *Etymologiae* di Isidoro di Siviglia (XVIII, 43), cosa ben curiosa per un architetto che opera e scrive nella seconda metà del XVIII e nei primi anni del XIX secolo:

Scena autem erat locus infra theatrum in modum domus instructa cum pulpito, qui pulpitus orchestra vocabatur, ubi cantabant comici, tragici, atque saltabant histriones et mimi. Dicta autem scena Graeca appellatione eo quod in speciem domus erat instructa. Unde et apud Hebraeos tabernaculorum dedicatio a similitudine domiciliorum σκηνοπηγία appellabantur.

Essenziale si rivela così – in una riconduzione impensabile – il fantasioso rinvio di Isidoro alla «festa delle capanne» o «dei tabernacoli»

1. Per festeggiare Gino consegno a questo volume collettivo qualche pagina di appunti relativi a un lavoro in corso, che nasce nell'idea di riprendere e ampliare un saggio scritto qualche anno fa, proprio su commissione di Gino, insieme a Riccardo Drusi, per un volume dai due curato, riguardante la memoria culturale del luogo scenico tra l'Italia e l'Europa: cfr. VESCOVO 2007b. Rinvio a queste pagine anche per gli estremi dei luoghi al centro dell'analisi e per la bibliografia, quando essi non siano aggiunti nelle presenti pagine, al fine di ridurre al minimo spazio necessario le note.

degli ebrei, che nel mese di settembre ricordava la peregrinazione nel deserto, occasione in cui si leggeva l'*Ecclesiaste*, e che possiede una fitta annotazione (anche in rapporto a un passo del Vangelo di Giovanni). *Tabernaculum* – va ricordato – è la parola latina che Girolamo adopera nella sua traduzione dal greco («capanna» quale diminutivo di *taberna*), da cui proviene la *tabernaculorum dedicatio*, «innalzamento delle tende», di Isidoro e la connessione con queste altre tende, attraverso il greco *skenopegia*, che evidentemente confonde il campo semantico già complesso di *scenografia*.

Grazie ad Orsini e al cammino a ritroso che ci invita a fare la sua annotazione – evidentemente fuori tempo storico – si potranno allora forse chiarire meglio alcune delle testimonianze relative all'immaginazione del luogo teatrale dall'età tardoantica al Medioevo e oltre.

2 La secolare elaborazione di un oggetto e di un'esperienza perduti non può smettere di condizionare la cosiddetta *rinascita* del teatro e la sua origine «sub fago aut sub ulmo stantes», che precede la strutturazione in edificio, viene, per esempio, ricordata da Leon Battista Alberti al principio del capitolo VII del libro VIII del *De re aedificatoria*. Alberti cita Ovidio (*Ars*, I, 103-108) non per vezzo da «umanista» ma, al contrario, per arrivare a Vitruvio attraverso una topica «immagine di parole»² che aveva riassunto, nei secoli di mezzo, il senso dell'ignoto teatro proprio sotto la specie dell'*umbraculum*:

Tunc neque marmoreo pendebant vela theatro,
nec fuerant liquido pulpita rubra croco.
Illic, quas tulerant nemorosa Palatia, frondes
simpliciter positae, scaena sine arte fuit.
In gradibus sedit populos de cespite factis,
qualibet hirsutas fronde tegente comas.

2. La definizione è ripresa da PIETRINI 2001. Varrà la pena di riportare subito la traduzione che del medesimo luogo offrirà alla metà del secolo seguente il massimo commentatore vitruviano di tutti i tempi, Daniele Barbaro: «Allor non eran drizzati i penelli | per sostener le vele, né togliești [Romolo] | per far teatro da questi e da quelli | monti li marmi, né fusti sì vano | che dipignisti i pulpiti col grano. | Sedean sopra i cespugli le brigate, | semplicemente era la scena ordita | ne i folti boschi con le frondi ornate | l'irsute chiome della gente unita | dall'ardore del sol eran guardate» (BARBARO 1556). Nella traduzione, ampiamente dilatata, spicca la puntuale descrizione delle *vele sospese*, che riguarda la copertura dello spazio degli spettatori, dove si nota il dettaglio dei *drizzati penelli* di sostegno, assente nell'originale (e pure in Vitruvio).

L'idea che domina la tradizione tardoantica e medievale – i cosiddetti «secoli senza teatro» – è infatti quella che fa della *scena*, incompresa nella sua funzione, un *luogo ombreggiato, coperto da frasche o riparato da tende* (così nel riassunto di una rilevante sezione del libro della Pietrini); un *topos* che trova il suo principale fondamento in un passo del commento di Servio a Virgilio (a *Aen.*, I, 164):

Apud antiquos enim theatralibus scaena parietem non habuit, sed de frondibus umbracula quaerebant. Postea tabulata componere coeperunt in modum parietis.

Ecco, per esempio, perché nelle *Magnae derivationes* di Uguccone da Pisa si parla, alla fine del XII secolo, di *tabernis mercennariorum* e si citano come elementi che le compongono, insieme, assi di legno e cortine di stoffa, elementi che si presentano separati a partire dall'annotazione di Servio: prima le fronde degli alberi, poi la velatura, infine le pareti di assi di legno (così anche in una glossa di Prisciano alla parola *scena*: «umbra interpretatur, et in ampitheatro fiebat [...] et primo ramis; deinde tabulis; postremo etiam lapidibus aedificabatur»). Dunque sarà la capanna, connessa come «tabernacolo» all'etimo di *taberna*, a tenere insieme i vari materiali, come appunto si addice a una baracca (a *similitudine domiciliorum* e qui *in modum domus constructa*):

Scena, idest umbraculum, scilicet locus adumbratus in theatro et cortinis coeptus similis tabernis mercennariorum que sunt asseribus vel cortinis operte, et secundum hoc posset dici a scenos quod est domus, quia in modum domus erat constructa. In illo umbraculo latebant persone larvate, que ad vocem recitantis exhibant ad gestos faciendos.

Ecco, ancora, la scena come *domus*, anzi «piccola casa», dichiarata espressamente *parva*: così per esempio Nicolas Trevet, il noto commentatore ad inizio del XIII secolo delle tragedie di Seneca: «Theatrum erat area semicircularis, in cuius medio erat parva domuncula, que scena dicebatur». Le «povere» edicole o casette di mattoni con tendina che vediamo, infatti, in alcune miniature, tra il XIV e il XV secolo (dai codici francesi del *De civitate Dei* agostiniano al celebre *Térence des ducs*), provano a materializzare queste descrizioni, che hanno alla base la baracca-tabernacolo che dall'ombra delle fronde originali, per suggestioni della *skenopegia*, assume questa forma dopo vario *bricolage*, soprattutto speculativo.

3 La menzione del termine-chiave *umbraculum* e delle sue fonti non manca in un'operetta capitale nella storia della riscoperta del teatro antico, sulla soglia del XVI secolo, come i *Prenotamenta* dell'umanista fiammingo Jodocus Ascensius Badius (Venezia, 1502), sintesi di eccezionale rilievo, dedicata al teatro, che segue di alcuni anni l'impresa maggiore del famoso Terenzio *cum figuris* apparso a Lione nel 1493.

Qui si veda, in particolare, il tortuoso percorso che muove dai «tappeti» (*aulea*), stesi o appesi, di cui parlano, con non poca confusione, i contemporanei, soprattutto non italiani, di Badio (così Beato Renano, corrispondente di Erasmo, per *scena*: «locus nimirum actorum, obstructus peripetasmatis»: chiuso, appunto, da tappeti).³ Di grande interesse risulta che Badio citi per i tappeti in antico appesi alle pareti quelli *in aula Attali regis inventa* (Attalo I di Pergamo), con una memoria letterale da Isidoro (XIX, 26, 8), che mi sembra anche il punto di partenza del ragionamento che segue; qui, infatti, si legge: «Aulaea vela picta et grandia; quae ideo aleata dicta sunt quod primum in aula Attali regis Asiae [...] inventae sunt». Del tutto eccezionale il richiamo che segue alla propria esperienza: «erant aulea qualia nunc tapeta sunt in Flandria», per relegare all'antico – mentre l'uso di appendere «tappeti» è ben presente nella modernità – l'impiego degli *aulea* come «cortine» da teatro. La messa fuori campo del tappeto dipinto o dell'arazzo prevede, insomma, l'opzione per una stoffa meno spessa, diversamente adatta alla «velatura». Si tratta, dunque, di un luogo davvero centrale, che da una parte fa riferimento a suggestioni nelle fonti e, dall'altra, permette un ricongiungimento con precisi elementi visivi su cui sembra costruirsi il commento per immagini dell'edizione lionese del 1493, vista la presenza costante e irrinunciabile delle tende o cortine nelle illustrazioni che lo compongono, con il palcoscenico che ricorda un gruppo di cabine balneari.

Stoffe leggere e, dunque, porte velate: «suppara seu cortine tenues», le definisce Badio, glossando una parola evidentemente di scarsa comprensibilità. Se si parte dal passo in cui Isidoro menziona i tappeti di re Attalo, si trovano qui preziosi riferimenti alla parola *vela*: Isidoro adopera il termine *sabanum*, «dicta quod obiectu suo interiora domorum velant». *Supparum*, cui fa riferimento Badio, è però attestato per le vele in altra parte delle *Etymologiae* (nel libro dedicato alle navi), nella forma però *siparum*, che ci spalanca una direzione forse inattesa: «Siparum genus veli unum pedem habens [...] quod ex separatione existimant nominatum». Insomma, nientemeno che la preistoria del nostro *sipario*,

3. Cfr. PIETRINI 2001, p. 156, che lo cita in rapporto alle vignette dell'edizione lionese allestita da Badio.

elemento che «separa» secondo Isidoro (*sīpārum*, *sīpārus*, *sīphārum* e *suppārum*, *supparus*, sia maschile che neutro, sono forme cangianti di questo oggetto, esso stesso cangiante).

Si illuminerebbe così – attraverso questo tragitto – tanto la riconduzione caratterizzante al nascondimento agli spettatori dell'interno domestico, dietro alle tende in cui i personaggi attendono di apparire a vista, quanto la connessione al mitico *umbraculum* (tenda, velo, tappeto) dietro cui si nascondevano le *persone larvate* prima della loro uscita sulla scena.

4 Pellegrino Prisciani – a cui, dopo il 1485, Ercole I commissiona un organico trattatello in volgare intitolato *Spectacula*, da intendere nel senso dei «luoghi di spettacolo» degli antichi – giustappone in due luoghi separati l'elemento di «copertura» che definisce, nei secoli, la scena e il teatro.⁴ Da una parte, nucleo di ogni fantasia e speculazione, l'*umbraculum* inteso come «tabernacolo, così chiamato per farsi ombra»: dove è significativo ritrovare la designazione che abbiamo visto discendere da Isidoro, per il coinvolgimento della *skenopegia*. L'etimologia di scena è chiara a Prisciani e il circospetto inquadramento (*maxime la scena*) ha lo scopo di tenere evidentemente aperto il discorso sull'ombra e sulla «copertura», che riguardano invece il luogo degli spettatori, di cui si parla in un capitolo successivo:

Ma tutto sempre se ornava meravelgiosamente et cohoperivasse sumptuosamente, maxime la scena, se bene da prima se cohoperisse de fronde et arbori, et perciò propriamente scena così fu nominata, à πὸ πῆσ σκηῆς, che presso Greci significava tabernacolo, così chiamato per farsi ombra, quello li Greci chiamano σκεάν.

Più oltre leggiamo infatti una descrizione – ripresa da Alberti (VIII, 7) – che si riferisce alle fabbriche in pietra perenne e con mura spesse e forti ai fini dell'ancoraggio dell'elemento che faceva da *tecto et cohopeno* in teatri, più che battuti dal sole, bagnati dalla pioggia (quasi a sospendere il nesso dell'*ombra*, precipuo della *scena*). Si noti lo spessore espressivo e tecnico del volgare settentrionale, chiazato di dialetto, di Prisciani:

4. Cfr. in particolare VESCOVO 2010. Oltre all'edizione a cura di Danilo Aguzzi Barbagli (PRISCIANI 1992), segnalo quella elettronica, recentissima, di Elisa Bastianello (PRISCIANI 2010), con riproduzione dell'intero manoscritto della Biblioteca Estense di Modena.

Appresso la superiore cornice extrinseca de li theatri se ponevano alcune sede, on vero mutoli, sive como nui dicemo gòzole, in le quali per ornamento de loci publici, cazatoli dentro arbori da nave et a quelli commesse corde et altri ligamenti tirati sopra il teatro tuto, fermamente gli imponesseno velle dixtese.

Il passo albertiano ricalcato risulta, infatti, meno dettagliato nella carpenteria, ma più rilevante, nella menzione all'*ombra* e al *cielo*, di cui vedremo lo spessore simbolico:

Adiiciebantque praeterea cum umbrae fovendae causa tum et vocum gratia superne temporarium velum pro caelo theatri, quod quidem stellis circum allaqueatum distensumque umbra sui ex sublimi aream medianam una et gradationes et spectantes cohoperiret.

La descrizione della copertura, che non è in Vitruvio, viene evidentemente ricavata da Alberti da una o più fonti latine tra quelle di cui farà uno scrutinio esaustivo Justus Lipsius verso la fine del secolo seguente (1589), ma è evidente che tale preoccupazione muove dall'immagine di partenza e dettaglia il luogo ovidiano che abbiamo considerato: «marmoreo pendebant vela theatro».⁵

La rinascita del teatro – si potrebbe dire con una formula sintetica – è non solo quella del suo luogo centrale e caratterizzante, lo spazio dell'azione scenica, ma anche del suo elemento di copertura. Assai eloquenti le parole che si leggono nella dedica della prima edizione a stampa di Vitruvio (collocata verso il 1486), che ci rinvia, nella Roma dell'Accademia Pomponiana. Giovanni Sulpicio da Veroli, rivolgendosi al cardinale Raffaele Riario, rapporta la sapienza architettonica riacquisita all'illuminazione della pratica del generoso mecenate, ma nello specifico collega l'immagine del teatro di pietra per antonomasia – il Colosseo – all'uso del cortile del palazzo della Cancelleria come *Circi cavea* per le rappresentazioni dei pomponiani sotto la protezione dell'illustre dedicatario. Non è un caso, ovviamente, che l'elemento individuato a tal fine sia proprio il simbolico velo di copertura orizzontale, che fa da *tetto*, chiamato senz'altro *umbraculum*:

5. Si vedano i capitoli XVII e XVIII in *De amphiteatro liber* (1598), dedicati ai termini *vela* e *velaria*, dimostrati come referenze al medesimo oggetto. Quinto Catulo – secondo Valerio Massimo e altri – avrebbe importato a Roma l'elemento dai campani: «Campanam imitatus luxuriam primus spectantium consessum velorum umbraculis texit» (II, 4); oppure Plinio (*Hist. nat.*, XIX, 6), «vela primus in theatro duxisse tradunt», ecc. Riporto il solo sommario del primo dei due capitoli di Juste Lipse: «Vela in Theatris et Amphitheatris. Quando eorum usus coeperit. Colorata ea fuisse, aliquando serica, aliquando et purpurea, auro distincta. Testimonia plura».

intra tuos penates tamquam in media circi cavea toto concessa umbraculis tecto: admisso populo et pluribus tuis ordinis spectatoribus honorifice excepisti.

Alle esplicite, debitamente indagate, referenze architettoniche che collegano il cortile del Palazzo della Cancelleria al Colosseo nella sua costruzione, potremmo dunque aggiungere il valore simbolico dell'accessorio che identifica l'uso teatrale di quello spazio, che ci riporta alle premesse fondative di cui abbiamo parlato, ma che sposta con ogni evidenza l'*umbraculum* dall'elemento che copre, costruisce, vela la scena a quello che protegge – *in media Circi cavea* – soprattutto gli spettatori.

Varrà la pena di citare ancora, almeno, l'immaginosa descrizione di Cesare Cesariano (1521) – nella sua composita e stranissima lingua – che recupera infatti in una direzione inattesa l'*umbraculum*, come padiglione (V, 7), per parlare della

coperta con varie tende, come si faceano a similitudine di uno scaenale paviglione como si sole etiam per qualche advento solemno di feste quando si porta improcessione il predicto corpo di nostro signore Iesu Christo, aut andando aut si porta aperto il balduchino qualche pontifici aut regi o duci aut praelati, prima è coperto de panni le strate di sopra como è notissimo [MAROTTI 1974, p. 121].⁶

Nella figura che Cesariano allega risulta nella didascalia relativa al particolare il nome di *velaria*. Egli risulta peraltro l'unica fonte moderna, almeno esplicitamente citata, dei rammentati capitoli di Justus Lipsius, che si concede peraltro un ricordo delle usanze italiane coeve, paragonando la grande copertura all'ombrello individuale che «*hodie in Italiam passim supra caput suspenso utuntur, per viam et in aestu*» (Andrea Calmo adopera *umbraculo* nelle sue *Lettere* per riferirsi all'*ombrella* della processione ducale).

Fuori da un raggio di *élite* umanistica e antiquaria sarà tanto più significativo trovare traccia del medesimo riferimento e, addirittura, reperire l'attestazione dell'oggetto in sé. Per esempio un mercante tedesco racconta nel 1536 una sacra rappresentazione vista nei pressi di Bourges (a Issoudun) e descrive lo spazio come «*un vrai théâtre en bois, tel que les Romains en ont edifié avant le grand théâtre de Pompée*». ⁷

6. Su Cesariano – e, in generale, sull'immaginazione del luogo teatrale – fondamentale il saggio di RUFFINI 1983.

7. Una delle preziose testimonianze che si trovano nel libro di REY-FLAUD 1973, che attraversa luoghi evidenti di proiezione della forma del teatro classico, qui addirittura costruito, per cercare improbabili tracce della disposizione «*en rond*» di fondazione medievale: cfr. p. 140.

Senza far troppa strada, a Bourges, possiamo rintracciare la presenza eloquente dell'accessorio caratterizzante. Apprendiamo che il luogo in cui si rappresentavano qui i «misteri» nella prima metà del Cinquecento appariva come un anfiteatro «a deux estages surpassant la sommité des degrés, couvert et voilé par dessus, pour garder les spectateurs de l'intempérie et ardeur du soleil, tant bien et excellent peint d'or, argent, azur et autres riches couleurs que possible est le sçavoir reciter» (REY-FLAUD 1973, p. 142). Per un'altra città dei paraggi, Doué-La-Fontaine, disponiamo non solo della descrizione di una sorta di alto albero che in mezzo alla cavea sosteneva una vela per proteggere gli spettatori, che dunque coincide in qualche modo con le fantasie ricostruttive di Prisciani, Cesariano e Barbaro, ma della visualizzazione – si direbbe mitico-metafisiche o, se si preferisce, di idealizzazione «classica» – che ci offre una delle incisioni che accompagnano il già citato *De Amphitheatro liber* di Justus Lipsius. Qui vediamo, in una sorta di paesaggio lunare, aprirsi una profonda cavità circolare in forma di gradinata, al cui centro è collocato un immenso albero di nave, fornito di vela gonfiata dal vento: evidente rappresentazione ideale dell'*umbraculum*.

Si potrebbe continuare ancora, con gli elementi di copertura dei teatri che nascono negli spazi conventuali, nei chiostri e nei cortili: dal palazzo della Cancelleria e dai vari cortili italiani, che impiegano il portico come scena, ma anche altrove: per esempio negli spazi conventuali aperti dove in Spagna si realizzano i *corrales*, dove la vela sospesa si chiama *toldo* (e fino all'utilizzo di uno spazio ridotto per recite estive nel XVIII secolo, al centro dell'Arena di Verona, con gli elementi di copertura, precisamente testimoniato da un dipinto di Marco Marcola conservato presso The Art Institute of Chicago).

Ma il caso indubbiamente più eloquente è rappresentato dal complesso destino di questo elemento nella tradizione inglese del teatro elisabettiano e giacomino. Frances Yates ha scritto una pagina che mi sembra si illumini a partire da tale panorama, a partire da una descrizione offerta da Thomas Heywood nella sua *Apology of Actors* (1612), relativa all'Anfiteatro di Giulio Cesare:

la copertura del palcoscenico che noi chiamiamo il cielo (da dove in diverse occasioni discendevano i loro dei) era sostenuta, sulla scorta di un preciso calcolo, da un gigantesco Atlante, che i poeti, per la funzione che Atlante riveste nell'astrologia, immaginano che porti il mondo sulle spalle [YATES 2002, pp. 223-225].

La Yates insiste sul richiamo (nell'originale «the covering of the stage, which we call the heavens») per dimostrare la lata discendenza «clas-

sica» dell'edificio teatrale inglese, supponendo a questo proposito un adattamento o un fraintendimento, per cui le descrizioni che nel teatro antico riguardano il drappo stellato sostenuto da pali orizzontali (in particolare la descrizione di Alberti) generano il soffitto di copertura della scena, ovvero della Tiring House (che aveva soprattutto ragioni di acustica, ai fini della propagazione della voce degli attori), detto *the heavens* perché cielo con nuvole e zodiaco, elemento chiave del «Teatro del mondo». ⁸

Ma possiamo direttamente citare, almeno, una sintetica ricostruzione dell'aspetto di *The Fortune*, teatro londinese di «seconda generazione», edificato nel 1600:

the woodwork of the interior was painted, in at least one case to imitate the appearance of marble, like the Italian theatres. Some of the woodwork was carved. The underside of the «heavens» was painted with sun, moon, and stars, and probably the signs of the zodiac. Curtains or «hangings» covered part of the tiring-house façade, and green rushes were strewn on the stage itself [GURR 1992].⁹

Osserva, dunque, la studiosa: «Nei documenti elisabettiani e in testi in cui ci si riferisce al 'cielo' del palcoscenico, questo talvolta è chiamato *heavens* e, di tanto in tanto, *the shadow* (l'ombra)» (YATES 2002, p. 224). La seconda, minoritaria, definizione offre, dunque, una conferma sull'origine o sulla connessione «romana» del palcoscenico inglese, tanto più forte per l'esplicito riferimento all'*umbraculum*. *The heavens*, copertura «celeste», diventa così – quasi con un ossimoro – l'elemento che «fa ombra», sotto il tetto di *the Yard* o volta della *Tiring House*, che si può supporre un libero adattamento della *skēnē* del teatro antico:

8. Sul *Theatrum orbis* (tra l'altro, con la presenza di un immenso Atlante) ho scritto altrove in rapporto a quello straordinario e immaginoso consuntivo rappresentato dal vanto dell'*Adone* di Marino: cfr. VESCOVO 2007a.

9. La Yates non solo cita il passo albertiano sulla copertura dello spazio degli spettatori che abbiamo già visto, in rapporto all'invenzione inglese di *the heavens*, ma riporta per esso due traduzioni cinquecentesche (quella in francese di Jean Marais e quella in italiano di Cosimo Bartoli), particolarmente interessanti per il nostro discorso, nel loro scarto dall'originale e per il diverso tentativo di comprendere l'oggetto di riferimento: «Encores pour faire de l'umbre et pour mieulx rabbatre ces voix, ilz estendirent pardessus l'aire decouverte un beau voyle paré d'estoilles, qui se pouvoit mettre et oster advenant besoing» / «Aggiungnevanci oltra di questo sì per difendersi dal sole, sì per rispetto ancora de le voci, per cielo del Teatro, una tenda posticcia, la quale dipinta a stelle e distesa suso ad alto su canapi, copriva con l'ombra sua la piazza di mezzo, ed i gradi e gli spettatori».

una casa teatrale che ovviamente fungeva da fondale per gli attori, ma la facciata che costituiva la parete del palcoscenico rappresentava senza alcun dubbio la facciata vera e propria di una casa, così come il *frons scenae* del teatro raffigurava la facciata di un palazzo classico [YATES 2002, p. 221].

Così, per un curioso e significativo destino, la storia di questo spazio del teatro elisabettiano e giacomino vede un ritorno al palcoscenico dell'elemento che la tradizione umanistica aveva allontanato da essa, per restituirlo allo spazio degli spettatori, cioè al teatro nel senso proprio del termine, nella meravigliosa congiunzione della facciata della casa in cui si «riparano» gli attori mentre non sono in scena e la copertura celeste che si staglia sopra le azioni dei personaggi.

La Yates torna a Heywood, a proposito del *Theatrum mundi* come emblema morale, citando alcuni versi del componimento posto in principio dell'*Apology*:

Then our play's begun
when we are borne, and to the world first enter,
and all finde exits when their parts are done.
If then the world a theater present,
as by the roundnesse it appears most fit,
built with starre galleries of hye ascent,
in which Jehove doth as spectator sit...

Ma lo stesso Heywood traduce i versi di Ovidio da cui siamo partiti, intendendo erroneamente che nel teatro degli antichi Romani sventolasse una bandiera, come si faceva allora all'esterno nei teatri inglesi a richiamare la recita in corso: equivocando dunque il senso della vela che copriva i teatri romani per creare l'ombra: «In those dayes from the marble house did wave | no saile, no silken flagge, or enseigne brave».¹⁰ Così, mentre l'*umbraculum* che copriva dal sole il pubblico diventa una bandiera, l'ombra simbolica torna a definire lo spazio della scena, rubando però al *velarium* nuvole e stelle.

La storia potrebbe continuare anche più in là, tra fantasiose immaginazioni e manufatti reali, mostrando come l'immagine dell'*umbraculum*

10. Ecco l'intero passo ovidiano: «In those dayes from the marble house did wave | No saile, no silken flagge, or enseign brave: | The was the tragicke stage not painted red, | Or any mixed staines on pillars spred: | Then did the scaene want art, th' unready stage | Was made of grasse and earth in that rude age; | About the which were thick-leaved branches placed, | Nor did the audients hold themselves disgraced | Of turfe and heathy sods to make their seates, | Fram'd in degrees of earth and mossy peates».

sia la metafora, o la sineddoche, che a partire dall'elemento di copertura o velatura esprime forse il carattere più profondo di questo spazio: il suo ritagliarsi rispetto al mondo e la sua capacità di alludervi o di ricrearlo.

Mi concedo, dunque, solo un salto, fino ai nostri giorni: intitolando *Umbraculum* (2001) un'opera dedicata al luogo di lavoro dell'artista, in un'installazione potentemente scenica, tra pesantissime macchine industriali sul suolo e aerei oggetti sospesi, coperti di coleotteri, Jan Fabre ha, forse senza volerlo, riattivato la memoria di una figura carica di storia e di senso: un *engramma* direbbe un warburghiano, sicuramente il più adatto ad alludere anche alla stessa vocazione di «uomo di scena» di Fabre: «Un lieu ombragé hors du monde pour réfléchir et travailler».

Bibliografia

- BARBARO 1556 = *I dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio tradotti et commentati da Monsignor Barbaro eletto patriarca d'Aquileggia*, in Vinegia, per Francesco Marcolini, 1556.
- GURR 1992 = A. GURR, *The Shakespearean Stage: 1575-1642*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992³.
- LIPSIUS 1598 = J. LIPSIUS, *De amphiteatro liber*, Antverpiae, ex officina Plantiniana apud Ioannem Moretum, 1598.
- MAROTTI 1974 = F. MAROTTI, *Lo spettacolo dall'umanesimo al manierismo: teoria e tecnica*, Milano, Feltrinelli, 1974.
- PIETRINI 2001 = S. PIETRINI, *Spettacoli e immaginario teatrale nel medioevo*, Roma, Bulzoni, 2001.
- PRISCIANI 1992 = P. PRISCIANI, *Spectacula*, a cura di D. Aguzzi Barbagli, Modena, Panini, 1992.
- PRISCIANI 2010 = P. PRISCIANI, *Spectacula*, a cura di E. Bastianello, «Engramma», 85, 2010, http://www.engramma.it/e05/index.php?id_articolo=568.
- REY-FLAUD 1973 = H. REY-FLAUD, *Le cercle magique. Essai sur le théâtre en ronde à la fin du Moyen Age*, Paris, Gallimard, 1973.
- RUFFINI 1983 = F. RUFFINI, *Teatri prima del teatro*, Roma, Bulzoni, 1983.
- VESCOVO 2007a = P. VESCOVO, *Machina versatile (A teatro con Adone)*, in S. MORANDO (a cura di), *Instabilità e metamorfosi dei generi nella letteratura barocca*, Venezia, Marsilio, 2007, pp. 247-270.
- VESCOVO 2007b = P. VESCOVO, «Visorio». *Il luogo scenico tra Italia e Europa*, in G. BELLONI, R. DRUSI (a cura di), *Il Rinascimento italiano e l'Europa*, 2, Treviso, Fondazione Cassamarca - Angelo Colla editore, 2007, pp. 259-296.
- VESCOVO 2010 = P. VESCOVO, *L'Alberti, il Prisciani e il teatro ferrarese*, in F. FURLAN, G. VENTURI (a cura di), *Gli Este e l'Alberti*, Pisa - Roma, Serra, 2010, vol. 2, pp. 317-325.
- YATES 2002 = F.A. YATES, *Theatrum Orbis*, trad. it. Torino, Aragno, 2002 (1969).